

θελκτική υπόθεση εργασίας στο πλαίσιο μιας άλλης ανάγνωσης του εικονογραφικού προγράμματος του ναού. Τυχόν επαλήθευσή της πιθανώς θα συνέβαλε και στην επαρκέστερη ερμηνεία της σπάνιας διάταξης των θαυμάτων του Χριστού ως καρπού της επιθυμίας μιας γυναικείας προσωπικότητας να εικονισθεί εντός του ιερού βήματος και σε πολυσήμαντη θέση μια παράσταση με πρωταγωνίστρια επίσης μια γυναίκα. Ή έστω ως χειρονομίας φιλοφρόνησης της τοπικής κοινωνίας ή της κοινότητας των μοναχών προς τη γενναιόδωρη αρχόντισσα του νησιού<sup>255</sup>. Η επιλογή της συγκεκριμένης θέσης για το σύνολο των τεσσάρων παραστάσεων που πραγματεύονται τη θεραπεία και τη λύτρωση έπειτα από θεϊκή θαυματουργική παρέμβαση θα μπορούσε, στο ίδιο πλαίσιο, αποσυνδεδεμένη από τις λειτουργικές της προεκτάσεις, να αιτιολογηθεί ως επίκληση για άνωθεν συνδρομή στις προσωπικές περιπέτειες των χορηγών.

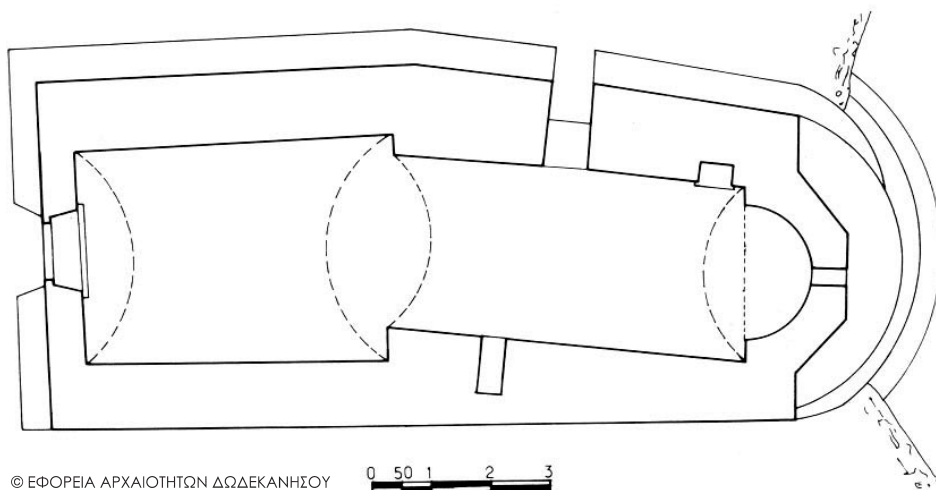
### Η ζωγραφική στην ύπαιθρο: ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στη θέση Κουφάς στο Παραδείσι και η συγγένεια των τοιογραφιών του με το Θάρι

Η μονόχωρη καμαροσκέπαστη εκκλησία του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη θέση Κουφάς του χωριού Παραδείσι βρίσκεται σε ειδυλλιακή τοποθεσία, κατάφυτη με αιωνόβιες ελιές και πεύκα, κοντά στο σημερινό αεροδρόμιο της Ρόδου<sup>256</sup> (Εικ. 1). Κτισμένη επάνω στα λείψανα παλαιοχριστιανικής βασιλι-

(London: Scala Publishers, Archaeology and Art Publications, 2002), 122. Η περίπτωση της δέσποινας των Ιωαννίνων Μαρίας Παλαιολογίνας και του συζύγου της Θωμά Πρελιούμποβιτς, που παριστάνουν μεταξύ των αποστόλων στην εικόνα της Ψηλάφησης του Θωμά της μονής Μεταμόρφωσης των Μετεώρων (1360-1384) αποτελεί ένα μεταγενέστερο παράδειγμα, όπου οι κτήτορες παρεμβάλλονται συμμετέχοντας ενεργά στην εικονιζόμενη ευαγγελική σκηνή, Ανδρέας Ξυγγόπουλος, «Νέαι προσωπογραφίαι τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας καί τοῦ Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς», *ΔΧΑΕ Δ΄* (1964-1965): 53-67. Cutler, «Art in Byzantine Society», 771. Nancy Patterson Ševčenko, «The Representation of Donors and Holy Figures on Four Byzantine Icons», *ΔΧΑΕ ΙΖ΄* (1993-1994): 162-163, εικ. 7. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, ό.π. (υποσημ. 123), 219, αριθ. και εικ. 128. Evans, *Faith and Power*, 51, αριθ. 24A. Σύμφωνα με την παράδοση, και ο γνωστός από τις πηγές ζωγράφος και ψηφοθέτης Ευλάλιος είχε προσθέσει την απεικόνισή του στην παράσταση των Μυροφόρων στον ναό των Αγίων Αποστόλων Κωνσταντινούπολης, Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents* (Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1972), 229-233. Μαρία Βασιλάκη, «Εισαγωγή», στο η ίδια, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη*, 4. Σημειώνεται, τέλος, σε άλλο πλαίσιο συμφραζομένων, και η αναγνώριση της απεικόνισης της αδελφής του Μιχαήλ Η΄ Ειρήνης-Ευλογίας με τις κόρες της, Θεοδώρα Ραούλαινα και Άννα Παλαιολογίνα στην παράσταση της Λιτανείας της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας στον ναό της Βλαχέρνας στην Άρτα (λίγο μετά το 1284), Myrtali Acheimastou-Potamianou, «The Basilissa Anna Palaiologina of Arta and the Monastery of Vlacherna», στο Perreault, *Les femmes et le monachisme byzantin*, 43-49. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 88, 118, εικ. 44, 50.

255. Παρόμοια είναι η ερμηνεία της προσθήκης φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του Κωνσταντίνου Θ΄ Μονομάχου στο προαναφερθέν ψηφιδωτό της Νέας Μονής Χίου ως απόδοση τιμής προς τον αυτοκράτορα εκ μέρους της μοναστικής κοινότητας, Robin Cormack, «The Emperor at St. Sophia: Viewer and Viewed», στο *Byzance et les images, Cycle des conférences organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 decembre 1992* (Paris: La Documentation Française, 1994), 227. Για τον ρόλο των γυναικών στη βυζαντινή κοινωνία, Angeliki Laiou, «The Role of Women in Byzantine Society», *JÖB* 31/1 (1981): 233-260. Η ίδια, «Women in Byzantine Society», στο *Women in Medieval Western European Culture*, επιμ. Linda Mitchell (New York: Garland Publishing, 2007), 81-94. Nikolaos Oikonomides, «The Significance of Some Imperial Monumental Portraits of the X and XI Centuries», *Zograf* 25 (1996), 23-26.

256. Giuseppe Gerola, «I monumenti medioevali delle tredici Sporadi», *ASAtene* 1 (1914): 322-323. Lojacono, «Pittura rodiote», 184. *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά: 35 (Μανόλης Χατζηδάκης). Ορλάνδος, «Ναοί τῆς Ρόδου», 214. Παπαχριστοδούλου, *Ιστορία της Ρόδου*, 386. Klaus και Yvonne von Bolzano, *Das andere Rhodos* (Salzburg: Müller, 1977), 179-182. *ΑΔ* 35 (1980), Χρονικά: 578-580 (Ιωάννης Βολανάκης). Klaus Gallas, *Rhodos : eine der sonnenreichsten Inseln des Mittelmeeres - ihre Geschichte, Kultur und Landschaft* (Köln : DuMont, 1984), 297-298.



Εικ. 51. Ρόδος, Παραδείσι, Κουφάς, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Κάτοψη του ναού.

κής<sup>257</sup>, υπέστη αρκετές μετασκευές ανά τους αιώνες, εν μέρει μόνον αναγνώσιμες στη σημερινή της μορφή, καλυμμένη καθώς είναι με ασβεστοκονίαμα (Εικ. 51). Η διαδοχή των κατασκευαστικών, αλλά και των τοιχογραφικών φάσεων μαρτυρεί τη διαρκή χρήση και λειτουργία της, ενώ στην οικοδομική της ιστορία καθοριστική ήταν η μετασκευή του 17ου, πιθανότατα, αιώνα, η οποία περιέλαβε και την προσθήκη ισχυρής τοικοποιίας για την υποστήριξη της καμάρας στο εσωτερικό, εγκλωβίζοντας στους παράπλευρους τοίχους τμήματα της αρχικής ζωγραφικής<sup>258</sup>.

Οι σωζόμενες τοιχογραφίες ανήκουν σε αρκετές και σχετικά δυσδιάκριτες φάσεις. Το νεότερο και μεγαλύτερο σε έκταση στρώμα απλώνεται στις επιφάνειες του ανατολικού τμήματος του ναού και χρονολογείται το έτος 1686, σύμφωνα με την αφιερωτική επιγραφή, όπου αναγράφεται το όνομα του ζωγράφου *Μανουήλ Ιερέως και σακελλίωνος Ρόδου*<sup>259</sup>. Ο παλαιότερος ζωγραφικός διάκοσμος σώζεται στο δυτικότερο τμήμα, που επέχει θέση προνάου, και πιο συγκεκριμένα στον νότιο τοίχο του (Εικ. 52). Η ενδιάμεση ενσωμάτωση τοιχογραφιών άλλων φάσεων, παρεμβατικά του ενιαίου αρχικού στρώματος, το οποίο μερικώς επικάλυψαν, και η τμηματική διατήρηση μεμονωμένων παραστάσεων,

257. Ιωάννης Βολανάκης, «Συμβολή στην έρευνα των παλαιοχριστιανικών μνημείων της Δωδεκανήσου», *ΔωδΧρ* 12 (1987): 110-111, εικ. 112, 113.

258. Κωνσταντινόπουλος και Κόλλιας, «Έρευνα εις τήν Ρόδον», ό.π. (υποσημ. 150), 264. Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Η ἐν Πάτμῳ μονὴ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου (ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία)», στο *Βυζαντινὴ τέχνη, Τέχνη εὐρωπαϊκὴ. Διαλέξεις* (Αθήνα: Υπουργεῖον Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως, Υπηρεσία Αρχαιοτήτων και Αναστυλώσεως, 1966), 78. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι τῆς Ρόδου*, 24.

259. Panagiota Psarri, *Les peintures murales de l'église de Saint Jean le Théologien à Paradissi de Rhodes* (Mémoire du DEA en archéologie byzantine, École Pratique des Hautes Études, Paris, 1993). Ο ζωγράφος είναι γνωστός από ενυπόγραφες εικόνες του στο Πατριαρχείο Ιεροσολύμων, Χάρης Κουτελάκης, «Κτιτορικές επιγραφές ἐκκλησιῶν Ρόδου», *ΔωδΧρ* 3 (1974): 51-52. Ο ίδιος, «Δωδεκανήσιοι ζωγράφοι και ζωγραφικά έργα στα Δωδεκάνησα», *ΔωδΧρ* 14 (1991): 122. Αναστάσιος Κ. Ορλάνδος, «Όνόματα ζωγράφων και ἀφιερωτῶν ἐπὶ εἰκόνων τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων», *ΕΕΒΣ ΚΣΤ* (1956): 348, αριθ. 21 και 22. Μανόλης Χατζηδόκης και Ευγενία Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, τ. 2 (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Ινστιτούτο Νεοελληνικῶν Ερευνῶν, 1997), 167.



Εικ. 52. Ρόδος, Παραδείσι, Κουφάς, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Η δυτική πλευρά του νότιου τοίχου.

αφιερωτικού χαρακτήρα, έχει προσδώσει στις επιφάνειες των τοίχων χαρακτήρα παλίμψηστου. Η διαδοχική εναλλαγή και η αποσπασματικότητα τους δυσχεραίνουν περαιτέρω τη διάκριση της χρονολογικής ακολουθίας, δυσκολία η οποία επιτείνεται από τις μεταγενέστερες επεμβάσεις, συμπληρώσεις και επιζωγραφήσεις του 18ου, πιθανότατα, αιώνα.

Το πρώτο στρώμα της ζωγραφικής του ναού διατηρείται κατά τόπους, διακοπτόμενο από τις μεταγενέστερες εμβόλιμες τοιχογραφίες και με διαταραγμένη εμφάνιση, λόγω των επιζωγραφήσεων που υπέστη. Από τα ανατολικά προς τα δυτικά εικονίζονται στον νότιο τοίχο, ψηλά, λίγο πριν από τη γένεση της καμάρας, ένα μικρό τμήμα της Δευτέρας Παρουσίας και, χαμηλότερα, η Βάπτιση. Οι παραστάσεις αυτές εν μέρει εισχωρούν και κρύβονται πίσω από τη μεταγενέστερη τοικοποιία που προστέθηκε κατά τον 17ο αιώνα προς ενίσχυση της στατικής επάρκειας του κτηρίου. Ο αρχικός διάκοσμος διαπιστώνεται και στα δεξιά της Βάπτισης, όπου, όμως, έχει επικαλυφθεί από τη μεταγενέστερη παράσταση των αγίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου με ζεύγος δωρητών, που χρονολογείται στον 14ο ή στον 15ο αιώνα. Στο πλάι της, προς τα δυτικά, η τοιχογραφία του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, πιθανότατα του 17ου αιώνα, έχει επίσης καλύψει την προηγούμενη παράσταση. Από την τελευταία διακρίνεται σήμερα μόνον ένα μικρό τμήμα τοξωτού, κιονοστήρικτου πλαισίου<sup>260</sup>, ελάχιστα ορατού στα σημεία όπου έχει καταπέσει λόγω κακής πρόσφυσης το μεταγενέστερο στρώμα. Στο πρώτο ζωγραφικό στρώμα ανήκει, τέλος, η έφιππη μορφή του αγίου Μερκουρίου στο δυτικό άκρο του νότιου τοίχου.

260. Πρβλ. Κόλλιας, «Σχεδιάσμα της Καλύμνου», 37-38.



Εικ. 53. Ρόδος, Παραδείσι, Κουφάς, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Κολασμένοι, λεπτομέρεια από τη Δευτέρα Παρουσία.

### Οι κολασμένοι της Δευτέρας Παρουσίας σε έναν χώρο ταφής

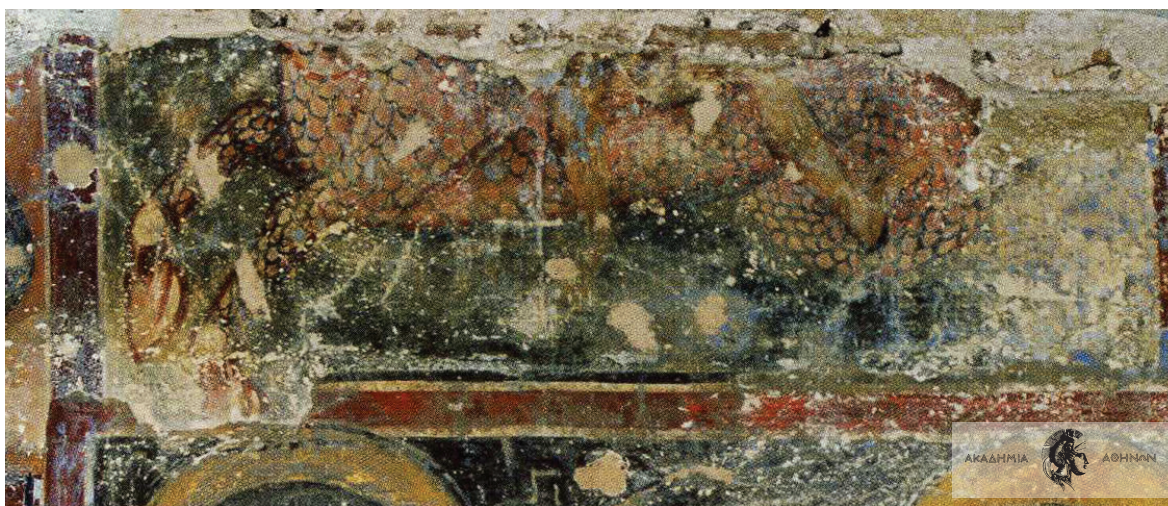
Από τη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας<sup>261</sup>, η οποία θα εκτεινόταν πιθανώς σε ολόκληρο το πλάτος του θόλου της δυτικής πλευράς, έχουν σωθεί ορισμένες περιδεείς μορφές κολασμένων, βυθισμένες μέσα στον πύρινο ποταμό της κολάσεως<sup>262</sup> (Εικ. 53). Στο αριστερό μέρος διακρίνονται τρεις γυναικείες μορφές με λυτά τα κοκκινωπά τους μαλλιά, που ανακαλούν τις κοκκινομάλλες κολαζόμενες της Επισκοπής Μάνης, των αρχών του 13ου αιώνα<sup>263</sup>. Η πρώτη από αυτές, γονατισμένη σε στάση ικεσίας, δέεται, αντιμέτωπη με την τρίαινα με την οποία την απωθεί άγγελος τιμωρός<sup>264</sup>. Φορά κατάσαρκα χειριδωτό

261. Από την εκτενή βιβλιογραφία του θέματος αναφέρονται ενδεικτικά: Gabriel Millet, *La dalmatique du Vatican. Les élus, images et croyances* (Paris : Presses universitaires de France, 1945), 14-21. Réau, *Iconographie*, τ. II, 727-757. LCI 4, στ. 513-523. Doula Mouriki, «An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica», *ΔΧΑΕ Η'* (1975-1976): 145-172. Miltos Garidis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie-Esthétique* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1985). Victoria Kepetzi, «Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement dernier», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994): 99-112. Marcello Angeben, «Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du Jugement immédiat», *CahArch* 50 (2002): 105-134. Sharon Gerstel, «The Sins of the Farmer: Illustrating Village Life (and Death) in Medieval Byzantium», στο *Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages*, επιμ. John Contreni και Santa Casciani (Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2002), 205-217. Η ίδια, «The Byzantine Village Church», 171. Βλ. επίσης, τον κύκλο διαλέξεων, «L'iconographie byzantine du Jugement dernier revisitée», στο *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies (Sofia, 22-27 August 2011)*, τ. II, *Abstracts of Round Table Communications* (Sofia: Bulgarian Historical Heritage Foundation, 2011), 150-159.

262. Dufrenne, «L'enrichissement du programme iconographique», 38. Σταύρος Μαδεράκης, «Η κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης», *Υδωρ εκ Πέτρας Α'*, τχ. II (1978): 185-236, Β', τχ. II-IV (1979): 21-80, Γ'-Δ', τχ. V-VI (1980-1981): 51-129. Miltos Garidis, «Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier du XIIe au XIVe siècle», *ZLU* 18 (1982): 8-13. Mati Meyer, «Porneia. Quelques considérations sur la représentation du péché de chair dans l'art byzantin», *CahCM* 52 (2009): 225-243.

263. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, 204-207, εικ. 53, 56-58. Στην Επισκοπή της Μάνης η παράσταση εικονίζεται σε κόκκινο βάθος στο τύμπανο του νότιου τοίχου του νάρθηκα.

264. Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ταξιάρχης στη Μεσαριά», 125, εικ. 9. Το όργανο του βασιανιστηρίου που κρατούν οι άγγελοι ομοιάζει με «τρικράνιον», αντιγράφοντας, πιθανώς, το διαχρονικής μορφής γεωργικό εργαλείο που βρισκόταν σε χρήση και εκείνην την εποχή, Anthony A.M. Bryer, «Byzantine Agricultural Implements: The Evidence of Medieval Illustrations of Hes-



Εικ. 54. Ρόδος, Παραδείσι, Κουφάς, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Ο βύθιος δράκων, λεπτομέρεια από τη Δευτέρα Παρουσία.

ένδυμα σε γήινους τόνους, με λευκές πινελιές που υπαινίσσονται τη διαφάνειά του, επιτρέποντας σε μεγάλο βαθμό την αποκάλυψη των μελών του σώματος. Οι άλλες δύο, μέχρι τον λαιμό βυθισμένες στον ποταμό του πυρός, υφίστανται στωικά την τιμωρία τους, προσπλώνοντας το βλέμμα τους στα τεκταινόμενα. Το φωτεινό κόκκινο χρώμα των μαλλιών τους, στοιχείο ρωπογραφικό, που υπαινίσσεται τις κατά κόρον χρησιμοποιούμενες βαφές, σύμβολο της γυναικείας φιλαρέσκειας και της ροπής προς τη λαγγεία, εξυπονεί και το αμάρτημα που διέπραξαν, την πορνεία<sup>265</sup>.

Στο άσβεστο πυρ, μία ανδρική φιγούρα σε μεγαλύτερη κλίμακα εικονίζεται καθισμένη, με μετωπικό τον κορμό και με τα πόδια της στραμμένα προς τα δεξιά, να υψώνει παρακλητικά τα δύο της χέρια, καθώς οι αιχμές της τρίαινας τη διατρυπούν. Είναι ντυμένη με υπόλευκο φαιλόνιο που διαγράφει την ανατομία των μελών και ωμοφόριο κοσμημένο με καμπυλόσχημους σταυρούς, αμφίεση που παραπέμπει σε επίσκοπο. Δίπλα της ένας γενειοφόρος άνδρας με καστανέρυθρο κοσμικό ένδυμα προσπίπτει δεόμενος και ένας ακόμα, ψηλότερα, με ανοικτά τα χέρια εκλιπαρεί και ο σκούρος μανδύας του, στην κίνηση της επίκλησης, ανασπκώνεται, σχηματίζοντας αιχμηρές παρυφές. Αντικριστά, μία κουβαριασμένη ανδρική μορφή με περισκελίδες σε τόνο της ώχρας και καστανόχρωμο μανδύα ακουμπά στο δεξιό χέρι το αγένειο πρόσωπό της, σε έκφραση οδύνης, αναλογιζόμενη τα επαπειλούμενα δεινά. Ανάμεσά

iod's Works and Days», *ABSA* 81 (1986): 78-79. Ενδεχομένως να επρόκειτο και για ένα από τα εργαλεία που χρησιμοποιούνταν στο λίνισμα, τους «θρίνακες» ή το «λικμητικό πτύον», δηλαδή έναν τύπο φτυαριού με τρία ή τέσσερα δόντια, Λιβέρη, «Γεωργικά εργαλεία», 275, 280.

265. Τα μακριά, λυτά στους ώμους, μαλλιά χαρακτηρίζουν εν γένει τις κολασμένες σε σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας, Μαρία Βασιλάκη, «Οι παραστάσεις των κολαζομένων γυναικών στις εκκλησίες της Κρήτης», *Αρχαιολογία* 21 (Νοέμβριος 1986): 46. Melita Emmanuel, «Some Notes on the External Appearance of Ordinary Women in Byzantium. Hairstyles, Headdresses: Text and Iconography», *ByzSl* 56 (1995): 776, εικ. 5 και 8. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ταξιάρχης στη Μεσαριά», 127-128, εικ. 13. Για το ακάλυπτο της κεφαλής και τις βαφές των μαλλιών, Φαίδων Κουκουλές, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, τ. Δ' (Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήσης, 1951), 369-374. Η χρήση του κόκκινου χρώματος για την κόμη στις τοιχογραφίες του 13ου αιώνα έχει θεωρηθεί ότι απηχεί δυτικές επιδράσεις, Εμμανουήλ, *Άγιος Δημήτριος στο Μακρυχώρι*, 200. Koumoussi, *Transfiguration de Pyrgi*, 200. Στην περιοχή της Δωδεκανήσου επισημαίνεται στις τοιχογραφίες του Αγίου Αντωνίου και του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου («Θεολογάκι») στο Βαθύ της Καλύμνου, Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 285, σημ. 106.

τους δύο ακόμα αγένειες ανδρικές κεφαλές αναδύονται, λίγο πριν καταβυθιστούν στις φλόγες του εξώτερου πυρός. Δίπλα στους κολασμένους, μέσα σε πλαίσιο που περιγράφει βυσσινόχρωμη ταινία, διακρίνεται η κάτω πλευρά ενός φολιδωτού τέρατος με συστρεφόμενη ουρά και οπλές αλόγου<sup>266</sup> και τα δύο μελανά, ανυπόδητα πόδια της ανδρικής μορφής που το ιππεύει (Εικ. 54). Πρόκειται για τον βύθιο δράκοντα, ένα δικέφαλο μειζογενές ον με σώμα φιδιού και συνήθως πόδια λιονταριού και όχι ίππου, όπως στην περίπτωση μας, που καταβροχθίζει τους κατακρινόμενους και φέρει στα νώτα του την προσωποποίηση του Άδη<sup>267</sup>.

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας εμφανίζεται ανεπτυγμένη σε μνημεία του 10ου αιώνα<sup>268</sup> και παγιώνεται τον 11ο αιώνα, οπότε και το πλήθος των στοιχείων που την απαρτίζουν συντίθεται σε ενιαία σκηνή με λεπτομερή αφήγηση<sup>269</sup>. Αν και τα σωζόμενα λείψανα της σκηνής στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στον Κουφά είναι πενιχρά, τεκμαίρεται ότι στην ανάπτυξή της η πραγμάτευση του θέματος δεν αφίσταται από τα ισχύοντα πρότυπα της εποχής, συγγενεύοντας με παραστάσεις του 13ου, κυρίως, αιώνα, όπως της Επισκοπής και της Αγήτριας της Μάνης<sup>270</sup>, όπου οι εικονιζόμενοι αμαρτωλοί

266. Η εικονιζόμενη μορφή είχε αρχικά ερμηνευθεί ως δράκος από παράσταση του αγίου Γεωργίου δρακοντοκτόνου, *AD* 21 (1966), Χρονικά: 35 (Ιωάννης Βολανάκης). Για τον βύθιο δράκοντα, Κατερίνα Τσάκα, «Παρατηρήσεις στις απεικονίσεις του δράκοντος σε παραστάσεις της μεσοβυζαντινής τέχνης», στο *Ανταπόδοση. Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη-Δωρή* (Αθήνα: Βιβλιοτεχνία Ο.Ε., 2010), 473-493.

267. Emma Maayan-Fanar, «Visiting Hades: a Transformation of the Ancient God in the 9th Century Byzantine Psalters», *BZ* 99/1 (2006): 93-131. Anghoben, «Les Jugements derniers byzantins», ό.π. (υποσημ. 261), 123-125. Monique Bougrat, «Trois Jugements derniers de Crète occidentale», στο *Contribution à l'étude du Jugement dernier dans l'art byzantin et post-byzantin (= CahBalk 6)* (Paris: Institut National des Langues et Civilisations Orientales, 1984), 17-18. Garidis, *Études sur le Jugement dernier*, ό.π. (υποσημ. 261), 63. Maurice Cocagnac O.P., *Le Jugement dernier dans l'art* (Paris: Éditions du Cerf, 1955), 73. Lazarev, *Pittura bizantina*, πίν. 240, 247-341. Irina Andreescu, «Torcello. I. Le Christ inconnu, II. Anastasis et Jugement dernier: têtes vraies, têtes fausses», *DOP* 26 (1972): 183-223, εικ. 15. Η ίδια, «Torcello. III. La chronologie relative des mosaïques parietales», *DOP* 30 (1976): 258-259, 261-262. Renato Polacco, *La cattedrale di Torcello* (Venezia-Treviso: L'altra riva-Canova, 1984). Χατζηδάκη, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, εικ. 150, 151.

268. Όπως στον Άγιο Στέφανο (Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 91-99) και στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως Καστοριάς (10ος αιώνας) (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 92-93, 102. Panayotidi, «La peinture monumentale en Grèce», 82, εικ. 8-9). Στις πρωιμότερες παραστάσεις συγκαταλέγονται εκείνες των καππαδοκικών μνημείων, Yilanli kilise [Michel και Nicole Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Daği* (Paris: Klincksieck, 1963), 100-101, πίν. 49b, 50] και Göreme 2b στην Καππαδοκία, του τέλους του 9ου ή των αρχών του 10ου αιώνα [Nicole Thierry, «L'église au Jugement dernier de Göreme (Göreme No 2b)», στο Ασηρά-Βαρδαβάκη, *Λαμνηδών*, τ. 2, 824, σκέδ. 8].

269. Beat Brenk, «Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung», *BZ* 57 (1964): 106-126. Στα πρωιμότερα παραδείγματα συγκαταλέγονται η Παναγία των Χαλκίων (1028) [Δημήτριος Ευαγγελίδης, *Η Παναγία τῶν Χαλκίων* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία των Φίλων της Βυζαντινής Μακεδονίας, 1954). Karoline Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panayia των Χαλκίων in Thessaloniki* (Graz: Köln, 1966), σκέδ. 5. Άννα Τσιτουρίδου, *Η Παναγία των Χαλκίων* (Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, 1975). Jane Baun, *Tales from Another Byzantium. Celestial Journey and Local Community in the Medieval Greek Apocrypha* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 156-162], η μικρογραφία του τετραευάγγελου αριθ. 74 της Παρισινής Βιβλιοθήκης (1060-1080) [Henri Auguste Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du 11e siècle, Bibliothèque Nationale (gr. 74)* (Paris: Imprimerie Bertaud frères, 1908), εικ. 41, 81. Shigebumi Tsuji, «The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris. gr. 74», *DOP* 29 (1975): 166-203] και ένα εξάπτυχο και ένα τετράπτυχο της μονής της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά που χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 11ου και στις αρχές του 12ου αιώνα αντιστοίχως. Kurt Weitzmann, «Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century», στο Weitzmann και Kessler, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, 305-307. George Galavaris, *An Eleventh Century Hexptych of the Saint Catherine's Monastery at Mount Sinai* (Venice – Athens: Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies – Mount Sinai Foundation, 2009), εικ. 15, 16.

270. Το θέμα αναπτύσσεται σε αρκετά μνημεία της Πελοποννήσου, της ίδιας περίπου εποχής, όπως στον Άι-Στράτηγο στους Μπουλαριούς (τέλη 12ου και δεύτερο μισό 13ου αιώνα), στην Επισκοπή (αρχές 13ου αιώνα) και στην Αγήτρια της Μάνης (π. 1300) [Svetlana Tomeković, «Le Jugement dernier inédit de l'église d'Agètria (Magne)», *JÖB* 32.5 (1982) (*Akten des XVI. Internationalen*

αντιπροσωπεύουν, επίσης, ποικίλες κοινωνικές ομάδες της ανώτερης κοσμικής και εκκλησιαστικής ιεραρχίας<sup>271</sup>.

Η θέση της παράστασης στον νάρθηκα του ναού συνάδει απολύτως με τον ταφικό χαρακτήρα του συγκεκριμένου χώρου, για τον οποίον επιλέγεται συχνότατα ως αρμόζουσα θεματική εικονογράφησης<sup>272</sup>. Άλλωστε, σύμφωνα και με τα μοναστηριακά τυπικά, ο νάρθηκας αποτελούσε κατεξοχήν χώρο για την ταφή των κητόρων, αλλά και σημείο τέλεσης των νεκρώσιμων ακολουθιών<sup>273</sup>. Η διαπίστωση αυτή ισχύει και για την περίπτωση της ταπεινής εκκλησίας του Παραδεισίου, στο δυτικό τμήμα της οποίας προστέθηκαν, σε μεταγενέστερη εποχή, δύο αφιερωτικές παραστάσεις και δύο επιγραφές έξι συνολικά αποθανόντων κητόρων, του 14ου, του 15ου και του 17ου αιώνα<sup>274</sup>. Το αγαπητό εσατολογικό θέμα, με διαστάσεις σωτηριολογικές και συνάμα διδακτικές για το εκκλησίασμα, εκφράζει, πέραν της προσδοκίας της Δεύτερης Έλευσης του Κυρίου και της Τελικής Κρίσης, την πεποίθηση των χριστιανών για την απόδοση δικαιοσύνης, με την επίδειξη ελέους στους δικαίους και την απόδοση της αρμόζουσας τιμωρίας στους αμαρτωλούς<sup>275</sup>. Η απεικόνιση εντός του πύρινου ποταμού ενός κληρικού, και μάλιστα επισκόπου, δεν είναι ασυνήθης στη βυζαντινή ζωγραφική<sup>276</sup> και αποτελεί μαρτυρία για τα ήθη της κοινωνίας της εποχής.

*Byzantinistenkongresses*, II/5): 469-479. Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 251-258. Kepetzi, «À propos d'une représentation du Jugement dernier», 395], στην Παναγία τη Χρυσσαφίτισσα [Δρανδάκης, «Παναγία ή Χρυσσαφίτισσα», 394, 395]. Albani, *Panagia Chrysaphitissa-Kirche*, 80-81], στη Μητρόπολη του Μυστρά [Μανόλης Χατζηδάκης, «Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά», *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-1979): 155. Dufrenne, *Les programmes iconographiques*, 8, 60], στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου του Βάβυλα στο Λάχι (Kepetzi, «À propos d'une représentation du Jugement dernier», 395-420) και στον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο στα Βελανίδια στην Επίδαυρο Λιμνή (αρχές 14ου αιώνα) (Δρανδάκης κ.ά., «Επίδαυρος Λιμνή», 445-450).

271. Πρβλ. και την ανάλογη παράσταση στον ναό του Ταξιάρχη Μιχαήλ στη Μεσαριά της Άνδρου (1158), Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ταξιάρχης στη Μεσαριά», 125, εικ. 10 και 12.

272. Γκιολές, «Εικονογραφικό πρόγραμμα Όσιου Λουκά», 140-142, 154-155. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ταξιάρχης στη Μεσαριά», 123. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara*, 59-60. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου*, 28. Svetlana Tomeković, «Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe-première moitié du XIIIe siècle)», *Byz 58* (1988): 140-154. Σύγχρονο με την εξεταζόμενη εκκλησία παράδειγμα αποτελεί ο νάρθηκας του καθολικού της μονής Βλαχέρνας στην Άρτα, Baun, *Tales from Another Byzantium*, ό.π. (υποσημ. 269), 158-159. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βλαχέρνα*, 75-76.

273. Florence Bache, «La fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XIIe au XIVe siècle», *Histoire de l'art 7* (1989): 25-28. Kalopissi-Verti, «Proskynetaria», 130. Γκιολές, «Εικονογραφικό πρόγραμμα Όσιου Λουκά», 141-143. Jenny Albani, «Female Burials of the Late Byzantine Period in Monasteries», στο Perreault, *Les femmes et le monachisme byzantin*, 111-117.

274. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», πίν. 169β, 170α, 171β. Η ίδια, «Ενδυματολογικές συνθήσεις στην ιπποκρατούμενη Ρόδο (1309-1522)», *Αρχαιολογία* 83 (Ιούνιος 2002): εικ. 2, 3 και 7. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη», 255.

275. Κυριάκος Χατζηγιάννου, «Αί παραστάσεις τῶν κολαζομένων εἰς τοὺς βυζαντινοὺς καὶ μεταβυζαντινοὺς ναοὺς τῆς Κύπρου», *ΕΕΒΣ ΚΓ'* (1953): 290-303. Pavle Mijović, «Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Soroćani», στο *Symposium de Soroćani*, 239-248. Μαρία Βασιλάκη, «Οι πλούσιοι πάνε στην Κόλαση;», στο *Πλούσιοι και φτωχοί στην κοινωνία της ελληνολατινικής ανατολής, Διεθνές Συμπόσιο*, επιμ. Χρύσα Μαλτέζου (Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, 1998), 473-482. Ευγενία Δρακοπούλου, «Ο φόβος της τιμωρίας στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική», στο *Οι συλλογικοί φόβοι στην ιστορία*, επιμ. Ελένη Γραμματικοπούλου (Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2000): 93-110. Jenny Albani, «Sins and Punishment. A Representation of the Last Judgement in the Church of St. John at Axos, Crete», στο *Proceedings of the Second International Symposium «Christianity in our Life. Past, Present, Future» (Tbilisi, 22-27 November 2005)* (Tbilisi, 2007), 328-332. Ευαγγελία Πάντου, «Οι ατομικοί κολασμοί των αμαρτωλών σε μεταβυζαντινούς ναούς της Μάνης», στο *Ελευθερίου και Μέξια, Επιστημονικό Συμπόσιο για τη βυζαντινή Μάνη*, 233-258.

276. Andréas Nicolaïdès, «Le Jugement dernier de l'église de la Panagia de Moutoullas à Chypre. Une peinture inédite de la seconde moitié du XIVe siècle», *ΔΧΑΕ ΙΗ'* (1995): 74, εικ. 2. Βλ. και το ακραίο παράδειγμα στο Karşi Kilise της Καππαδοκίας (1212), που περιλαμβάνει ανάμεσα στους κολασμένους και ένα πολύ μεγάλο πλήθος ιεραρχών, Nicole Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge* (Turnhout : Brepols, 2002), 213, σκέδ. 81.

Η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στον Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στο Παραδείσι, αν και θραυσματικά διατηρούμενη, είναι σημαντική, διότι αποτελεί την παλαιότερη απεικόνιση του θέματος στον δωδεκανησιακό χώρο<sup>277</sup>. Στη Ρόδο έπονται χρονολογικά οι παραστάσεις του πρώτου στρώματος στην Παναγία την Ελεούσα στο ομώνυμο χωριό (αρχές 14ου αιώνα)<sup>278</sup>, του δεύτερου στρώματος στον Άγιο Φανούριο στη Μεσαιωνική Πόλη (1336)<sup>279</sup>, του Αγίου Νικολάου στο Κάστρο της Κρεμαστής (τέλη 14ου αιώνα)<sup>280</sup>, της Παναγίας της Κυράς στη θέση Κεραμί στα Σιάννα (τέλη 14ου αιώνα)<sup>281</sup>, της Παναγίας της Καθολικής στ' Αφάντου (τέλη 15ου αιώνα)<sup>282</sup> και της Αγίας Τριάδας στη Μεσαιωνική Πόλη (γύρω στο 1500)<sup>283</sup>. Στα υπόλοιπα νησιά το εικονογραφικό θέμα εμφανίζεται στον Ταξιάρχη στο Παλιό Πυλί της Κω (14ος-15ος αιώνας)<sup>284</sup>, ενώ η παράσταση του Παραδείσου εντοπίζεται μεμονωμένη σε δύο μνημεία της Τήλου, στον Άγιο Ιωάννη τον Αβαλλά (13ος-14ος αιώνας) και στη μονή του Αγίου Παντελεήμονα (15ος αιώνας)<sup>285</sup>.

### *Η Βάπτιση και οι δράκοντες των νερών*

Από τη σκηνή της Βάπτισης έχει σωθεί μόνον το δεξιό μέρος, ενώ η μορφή του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου είναι κρυμμένη πίσω από τη μεταγενέστερη τοιχοποιία (Εικ. 55). Ο Χριστός εικονίζεται σε στάση τριών τετάρτων, όρθιος, γυμνός, με τα πόδια σταυρωμένα και τον δεξιό ώμο ελαφρώς χαμηλότερα, στοιχείο που προσδίδει αστάθεια στην κίνησή του μέσα στα ρέοντα ύδατα του Ιορδάνη. Στο κεφάλι του είναι εμφανή τα ίχνη μεταγενέστερης επέμβασης, κατά την οποία αφαιρέθηκε το παλιότερο κονίαμα, τοποθετήθηκε νέο και ζωγραφίστηκε από την αρχή το πρόσωπο, ο λαιμός και τμήμα του φωτοστεφάνου. Η παραπάνω διαδικασία αλλοίωσε αισθητά την ενότητα της μορφής, δημιουργώντας λανθασμένες εντυπώσεις για την ποιότητά της και διασπώντας την αισθητική της πληρότητα. Από το αρχικό στρώμα διατηρήθηκε το περίγραμμα και τμήμα του φωτοστεφάνου, ο οποίος είχε αποδοθεί με θερμή ώχρα και έφερε σταυρό διακοσμημένο με μικρούς, πυκνά τοποθετημένους σταυρούς, εναλλάξ κυανούς και κόκκινους.

277. Βλ. σχετικά, Μπίθα, «Παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στη Ρόδο», ό.π. (υποσημ. 65), 442, 450, εικ. 1.

278. Lojaco, «Pitture rodiate», 182-183, εικ. 16-17.

279. Ορλάνδος, «Μνημεία της Ρόδου», 169. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 152. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Οι τοιχογραφίες της οικογένειας Βαρδοάνη», 251, σημ. 15. Μπίθα, «Ενδυματολογικές μαρτυρίες», 431. Χριστοφοράκη, «Χορηγικές μαρτυρίες», 456. Θεόδωρος Αρχοντόπουλος και Αγγελική Κασιώτη, «Η ζωγραφική στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου από τον 11ο αιώνα μέχρι την κατάληψή της από τους Τούρκους (1522): Μια εκτίμηση των δεδομένων», στο *15 Χρόνια έργων αποκατάστασης στη Μεσαιωνική Πόλη της Ρόδου, Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου*, τ. Α' (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 2007), 458, 460.

280. Αρχοντόπουλος, *Ο ναός της Αγίας Αικατερίνης*, 152-153.

281. Νικόλαος Μαστροχρήστος, «Ο βυζαντινός ναός της Παναγίας Κυράς στα Σιάννα της Ρόδου» (υπό δημοσίευση στις Μελέτες του προσεχούς ΑΔ).

282. Ιωάννα Μπίθα, «Αναχρονολόγηση μιας αφιερωτικής πράξης στην Ι. Μ. Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι Ρόδου», *24ο ΣΒΜΑΤ (2004)*: 68. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 30, 128-129, 136, 139. Σημειώνεται ότι ο Ορλάνδος είχε τοποθετήσει τις τοιχογραφίες στον 16ο αιώνα, Ορλάνδος, «Μνημεία της Ρόδου», 213.

283. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποκρατίας*, 142-143, εικ. 100, 101, σχέδ. 5-7. Ο ίδιος, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα, Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, Ακαδημία Αθηνών*, 29 Φεβρουαρίου 2000 (Αθήνα: Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Ακαδημία Αθηνών, 2000), 21, 50-59.

284. Βολανάκης, «Ο ναός των Ταξιάρχων Μιχαήλ και Γαβριήλ», 295-296. Για το μνημείο βλ. επίσης, Πασχάλης Ανδρούδης, «Ο βυζαντινός ναός των Ταξιάρχων στο Παλιό Πυλί της Κω», *Τα Κωικά ΙΑ'* (2010): 111-128.

285. Αδημοσίετες τοιχογραφίες.





Εικ. 55. Ρόδος, Παραδείσι, Κουφάς, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Η Βάπτισι.

Στην όχθη του ποταμού στέκουν, κατά τα ειωθότα, τρεις άγγελοι σε σεβίζουσα στάση, διατεταγμένοι σε δύο επίπεδα. Ο πρώτος από αυτούς εικονίζεται ολόσωμος, να προσφέρει στον Χριστό λέντιο με αναδιπλούμενες πτυχές, που εντυπωσιάζει με την κομψότητα της εκτέλεσής του<sup>286</sup>. Με εξίσου χαρακτηριστική λεπτότητα έχουν αποδοθεί ο κιτώνας του, σε χρώμα ιώδες, και οι πτέρυγές του που εναρμονίζονται στην καμπύλη τους με την κάμψη του σώματός του. Των υπολοίπων δύο αγγέλων διακρίνεται μόνον το άνω μέρος του κορμού. Δυστυχώς, όπως και στην περίπτωση του Χριστού, σε κανένα από τα κεφάλια των αγγέλων δεν διατηρήθηκε το αρχικό πλάσιμο, καθώς όλα τους έχουν υποστεί παρόμοιες επεμβάσεις αντικατάστασης της ζωγραφικής. Η δεξιά όχθη του Ιορδάνη αποδίδεται με τρόπο αφαιρετικό, ως γεωμετρική προεξοχή ξηράς προβαλλόμενη στον ποταμό, τα νερά του οποίου ζωγραφίζονται με φωτεινό γαλάζιο χρώμα, που κυριαρχεί στη σύνθεση με τη λάμψη και την καθαρότητά του. Από τον βυθό και πλάι στην ακροποταμιά αναδύονται τα κεφάλια τριών ημιεξίτηλων δρακόντων με ορθάνοικτα στόματα, που χάσκουν απειλητικά προς τον Χριστό. Στον κατακόρυφο άξονα, ψηλά, εικονίζεται τμήμα από το ημικύκλιο του ουρανού.

Η τοποθέτηση της Βάπτισης στο δυτικό τμήμα του ναού και όχι ως τμήμα του χριστολογικού κύκλου που θα εκτυλισσόταν στον κεντρικό χώρο του αποτελεί διαδεδομένη πρακτική στην ανάπτυξη των εικονογραφικών προγραμμάτων του νάρθηκα και ισχύει, τουλάχιστον για τους καππαδοκικούς ναούς, ήδη από τον 10ο αιώνα<sup>287</sup>. Η επιλογή της συγκεκριμένης παράστασης υπογραμμίζει τη χρήση του νάρθηκα ως σημείου τέλεσης του βαπτίσματος<sup>288</sup> και του καθαγιασμού των υδάτων<sup>289</sup> και συνδυάζεται αρμοστά με την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας<sup>290</sup>. Η εικονογραφία της ανήκει στον

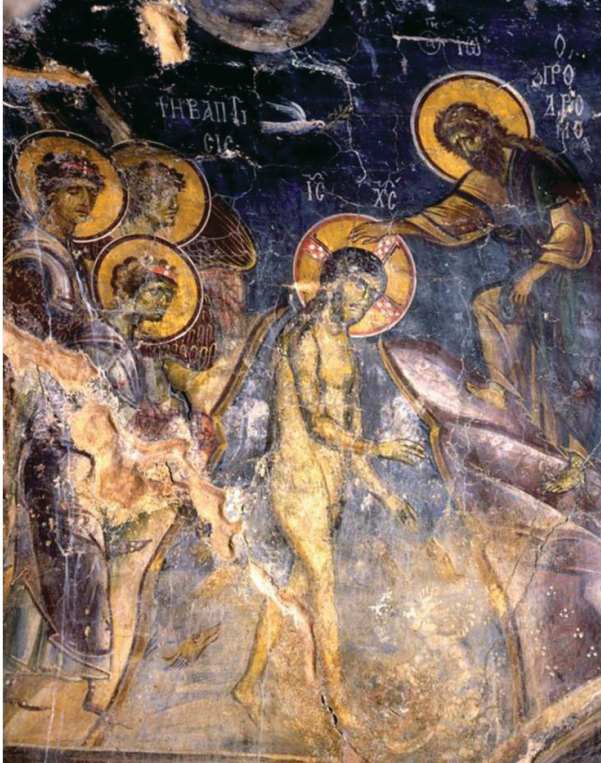
286. Πρβλ. το λέντιο στην παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων στο Βαčkονο, Bakalova, *Église ossuaire*, 77, εικ. 52, 79, εικ. 55.

287. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 256-257. Gerstel, «The Byzantine Village Church», 171. Ann Wharton Epstein, «Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Empire», *OCP* 55 (1989): 123. Το θέμα απαντά στην ίδια θέση και στην Παναγία των Χαλκίων στη Θεσσαλονίκη, στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη, στον Άγιο Στέφανο, στην Παναγία Μαυριώτισσα και, πιθανότατα, στους Αγίους Αναργύρους της Καστοριάς (Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 256. Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 66-83), στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος στο Κορωπί (Skawran, *Middle Byzantine Fresco Painting*, 152, εικ. 27-31), στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (Counbaraki-Pansélinou, *Saint Pierre de Kalynvia Kouvara*, 60, πίν. 69, 29), στον Άγιο Πέτρο Γαρδενίτσας (Δρανδάκης, «Άγιος Πέτρος Γαρδενίτσας», 117), στο Παλιομονάστηρο του Βρονταμά (Δρανδάκης, «Παλιομονάστηρο Βρονταμά», 182) και στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας [David Talbot-Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1968), πίν. 57b, εικ. 98].

288. Πρβλ. τον Άγιο Νικόλαο της Ροδιάς στην Άρτα, Παννούλης, *Οι τοιχογραφίες της Άρτας*, 53-54. Για μια άλλη ερμηνεία της παράστασης της Βάπτισης στον νάρθηκα των σερβικών μνημείων, Zaga Gavrilović, «Kingship and Baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo», στο Djurić, *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle* [= *Studies in Byzantine and Serbian Medieval Art* (London: Pindar, 2001)], 126.

289. Gabriel Millet, «Recherches au Mont-Athos, III, Phiale et simandre à Lavra», *BCH* 29 (1905): 109-123. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, 113-118. Catherine Jolivet-Lévy, «Les programmes iconographiques des églises de Cappadoce au Xe siècle. Nouvelles recherches», στο *Κωνσταντίνος Ζ΄ ο Πορφυρογέννητος και η εποχή του, Β΄ Διεθνής Βυζαντινολογική Συνάντηση (Δελφοί, 22-26 Ιουλίου 1987)* (Αθήνα: Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Δελφών, 1989), 271. Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 257.

290. Ανάλογη είναι η διάταξη στον δυτικό τοίχο της Παναγίας της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 79, εικ. 14. Η Δευτέρα Παρουσία συναπεικονίζεται με τη Βάπτιση, επίσης, στην Παναγία των Χαλκίων [Paradourios, *Der Kirche Παναγία των Χαλκίων*, ό.π. (υποσημ. 269), 46-47, σχέδ. 5], στην Επισκοπή της Μάνης (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 174), στον Άγιο Στέφανο και τον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη στην Καστοριά (Siomkos, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, 256-257. Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 65), στον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale», 66. Πανσελίνου, «Άγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά», 177, εικ. 6) και στην Αγία Σοφία Τραπεζούντας [Talbot-Rice, *The Church of Haghia Sophia*, ό.π. (υποσημ. 287), 136. Eastmond, *Art and Identity*, 106, 121-122, πίν. XXI].



Εικ. 56. Κρήτη, Κυριακοσέλλια,  
Άγιος Νικόλαος. Η Βάπτιση.

λιτότερο τύπο<sup>291</sup>. Ο Χριστός παριστάνεται εν κινήσει και με τα πόδια του σταυρωμένα<sup>292</sup>, στάση που θα χρησίμευε ως εύσχημο εικαστικό τέχνασμα για την απόκρυψη του φύλου<sup>293</sup>. Οι τρεις άγγελοι που διακονούν τον Κύριο αποτελούν αριθμητικώς τον κανόνα των εικονογραφικών παραδειγμάτων της εποχής, με την αντίστοιχη συμβολική χροιά του τριαδικού σχήματος<sup>294</sup>.

Ενδιαφέρουσα είναι η προσθήκη στη σκηνή των αναδύομένων κεφαλών των κατατροπωμένων δρακόντων, εικονογραφικό στοιχείο προσφιλές στα δωδεκανησιακά μνημεία<sup>295</sup>, το οποίο εμφανίζεται στη μνημειακή ζωγραφική κατά το πρώτο ήμισυ του 13ου αιώνα, με σχεδόν σύγχρονο το παράδειγμα

291. Josef Strzygowski, *Ikongraphie der Taufe Christi* (München: Buchdruckerei von C. Wolf und Sohn, 1885). Millet, *Recherches*, 170-215. Günter Ristow, *Die Taufe Christi* (Recklinghausen: Aurel Bongers, 1965). Schiller, *Ikongraphie*, 127-143. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 122-130. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου*, 61-74. Κατσιώτη, *Ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου*, 102-104, 110.

292. Millet, *Recherches*, 201, 203. Αναφέρονται ενδεικτικά η ψηφιδωτή παράσταση του Οσίου Λουκά (Diez και Demus, *Byzantine Mosaics*, εικ. 6) και οι τοιχογραφίες του ναού του Αρχαγγέλου στα Λεύκαρα (τέλη 12ου αιώνα) (Παπαγεωργίου, «Η έκκλησία του Ἄρχαγγέλου», 217, πίν. XXXIX), της Μαυριώτισσας στην Καστοριά (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 79, εικ. 14), του Σωτήρος στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος (Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα*, 19, εικ. 23) και του ναού των Αγίων Γεωργίου και Νικολάου στον Πύργο Μονοφατισίου (τέλη 13ου αιώνα) (Θεοχαροπούλου, «Ναός Αγίων Γεωργίου και Κωνσταντίνου», 278-279, σχέδ. 5). Ο τύπος αυτός συνυπάρχει με τη μετωπική στάση του Χριστού κατά τα πρότυπα αρχαίων αγαλμάτων, Nicolaïdès, «L'église de la Panagia Arakiotissa», 83-84.

293. Για τις συμβάσεις στην απόδοση της γυμνότητας αγίων μορφών, Maguire, *Icons of Their Bodies*, 72-73, εικ. 65.

294. Millet, *Recherches*, 178-179.

295. Κεφαλά, «Οι δράκοντες των υδάτων», 421-433.

στον ναό του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλλια της Κρήτης<sup>296</sup> (Εικ. 56). Η ιδιότυπη εικονογραφική λεπτομέρεια εμφανίζεται και στα τρία επόμενα ροδιακά μνημεία του 13ου αιώνα, στον Άγιο Γεώργιο τον Βάρδα στην Απολακκιά, τον Άγιο Γεώργιο τον Κουναρά στο Ασκληπειό και τον Άγιο Νικήτα στη Δαματριά<sup>297</sup>, ενισχύοντας τον θριαμβολογικό και σωτηριολογικό χαρακτήρα της παράστασης, καθώς μάλιστα το συγκεκριμένο μυστήριο αποτελεί το μέσον του καθαρμού από τον ρύπο της αμαρτίας.

Δράκοντες στην παράσταση της Βάπτισης διαπιστώνονται για πρώτη φορά στις παρασελίδες μικρογραφίες ψαλτηρίων του 9ου αιώνα ως εικονογράφηση των στίχων 13 και 14 του εβδομηκοστού τρίτου ψαλμού<sup>298</sup>. Παρά την πρώιμη εμφάνισή του στα ιστορημένα ψαλτήρια, το θέμα δεν υιοθετήθηκε στη μνημειακή ζωγραφική παρά μόλις τον 13ο αιώνα, υπό την επίδραση της υμνογραφίας<sup>299</sup> και εντοπίζεται, επίσης, σε εκκλησίες της Νάξου<sup>300</sup> και της Κρήτης<sup>301</sup>. Στα παραδείγματα των ναών της βόρειας Ελλάδας και της Σερβίας, κατά τον 14ο αιώνα, τη θέση των αφανών δρακοντοκεφαλών πήραν μεγάλοι οφιοειδείς δράκοι που συνθλίβονται κάτω από το τετράγωνο, ορθογώνιο ή σταυρόσχημο, μαρμάρينو υποπόδιο, στο οποίο στέκεται ο Χριστός<sup>302</sup>. Η διασπορά του εικονογραφικού θέματος

296. Μπορμπουδάκης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου», εικ. 7.

297. Το θέμα βρίσκει συνέχεια και κατά τους επόμενους αιώνες στην περιοχή της Δωδεκανήσου και εμφανίζεται στην Παναγία την Εννιαμερίτισσα στη Χάλκη (1367) (Σιγάλα, «Παναγία η Εννιαμερίτισσα», 350-351), στον Ταξιάρχη στο Παλιό Πυλί της Κω (14ος αιώνας) (Βολανάκης, «Χριστιανικά μνημεία της Κω», 107-113. Ο ίδιος, «Ο ναός των Ταξιάρχων Μιχαήλ και Γαβριήλ», 291-303), στον Προφήτη Αββακούμ στο Παραδείσι της Ρόδου (14ος-15ος αιώνας) [Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποκρατίας*, 225] και στον Άγιο Νικόλαο στα Χείλη της Τήλου (15ος αιώνας) [Κόλλιας, «Ικονογράφημα τῆς Τήλου», 18-19, εικ. 11. Κασιώτη, «Άγιος Νικόλαος στα Χείλη της Τήλου», 328, πίν. 142].

298. Ευθύμιος Ζιγαβινός, *Άγιου Νικοδήμου Ἀγορείου, Ἑρμηνεία εἰς τοὺς ῥν΄ ψαλμοὺς τοῦ προφητάνακτος Δαβὶδ*, τ. Β΄ (Θεσσαλονίκη, 1996), 296-297. Το θέμα απαντά στο ψαλτήρι Chludon του Ιστορικού Μουσείου Μόσχας, που χρονολογείται μεταξύ των ετών 857-865, Johan Jacob Tikkanen, *Die Psalter Illustration im Mittelalter* (Helsingfors: Finnischen Litteratur-Gesellschaft, 1895), 11, πίν. 1-3. Jean Ebersolt, *La miniature byzantine* (Paris: Van Oest, 1926), 18. Kurt Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts* (Berlin: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1935), 55-56. Lodewijk Grondijs, «La datation des psautiers byzantins et en particulier du psautier Chloudon», *Byz 25-27* (1955-1957): 591-616. M. V. Ščepkina, *The Study of the Illuminated Greek Codex of the Ninth Century* (ρωσικά με αγγλική περίληψη) (Moscow, 1977), πίν. 72. Επίσης, στον κώδικα 61 της μονής Παντοκράτορος του Αγίου Όρους, των μέσων του 9ου αιώνα, Heinrich Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klostern* (Leipzig: F. A. Brockhaus, 1891), 177, πίν. 17-20. Suzy Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du moyen âge* (Paris: Klincksieck, 1966), 28, εικ. 13. Πελεκανίδης κ.ά., *Ὁ Ἱεραρχὸς τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, τ. Γ΄, εικ. 208. Strzygowski, *Ikongraphie der Taufe Christi*, ό.π. (υποσημ. 269), 33, πίν. VII, 2. Ernest Theodore DeWald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septagint*, τ. III, *Psalms and Odes, part 1: Vaticanus Graecus 1927* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1941), 21, πίν. XXXI.

299. Ο συμβολισμός της σύνθλιψης του κακού αξιοποιήθηκε στην υμνολογία της εορτής των Θεοφανείων, στα άσματα, στις ωδές και την ευχή του Μεγάλου Αγιασμού, *Μηνιαῖον τοῦ Ἱανουαρίου* (Αθήνα: Αποστολική Διακονία της Ελλάδος, 1970), 17-87, σποραδικά. *PG* 14, στ. 365, 33, στ. 441 και 43, στ. 360.

300. Η λεπτομέρεια εντοπίζεται στο τρίτο ζωγραφικό στρώμα του ναού του Αγίου Νικολάου στο Σαγκρί της Νάξου (1270), Νικόλαος Κοντολέων, «Εἰδήσεις περὶ τῶν χριστιανικῶν μνημείων τῆς Νάξου», στο *Τόμος εἰς μνήμην Κ. Ἀμάντου* (Αθήνα, 1960), εικ. 12-13. *AD* 28 (1973), Χρονικά: 554, πίν. 517β και 518α, β (Νικόλαος Ζίας).

301. Νικόλαος Δρανδάκης, «Ὁ εἰς Ἄρτον Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου», *ΚρητΧρ* 11 (1957): 109-113, πίν. Στ΄, εικ. 2. Λασιθιωτάκης, «Δύο ἐκκλησίες», 14-16, πίν. 6.1. Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta*, 386-387, πίν. 355, Bissinger, *Kreta*, 155-156, πίν. 123, 198-199, πίν. 163, 193-194, πίν. 156, 207, πίν. 174, 248-249, πίν. 210.

302. Στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (1307) [Hamann-Mac Lean και Hallensleben, *Die Monumentmalerei*, εικ. 229. Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. II, XVI, 52.1. Petar Miljković-Peppek, *L'oeuvre de peintres Michel et Eutyech* (Skopje: Republic ki zavod za zas tita na spomenicite na kulturata, 1967), πίν. CVIII], στο μοναστήρι της Gračanica (1321) (Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. II, πίν. 36. Κασιώτη, *Ὁ εικονογραφικὸς κύκλος τοῦ ἁγίου Ἰωάννη Προδρόμου*, 307, εικ. 155) και στον ναό του Αγίου Αθανασίου στην Καστοριά (1384/5) [Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 142-154. Vojislav Djurić, «Mali-Grad, Saint Athanase a Kastoria, Borje», *Zograf* 6 (1975): 31-50. Πελεκανίδης και Χατζηδόκης, *Καστοριά*, 112, εικ. 6]. Για τις παραλλαγές του θέματος στα αρμενικά χειρόγραφα της Κιλικίας, Frédéric Macler, *Miniatures arméniens. Vies du Christ-peintures ornementales. Xe au XVIIe*



Εικ. 57. Ρόδος, Παραδείσι, Κουφάς, Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Ο άγιος Μερκούριος.

αποδεικνύει την ευρύτατη αποδοχή του και τη φυσική ενσωμάτωσή του στο νοηματικό περιεχόμενο της σκηνής από τον 13ο αιώνα και εξής. Είναι σημαντική για την αξιολόγηση της εικονογραφίας του εξεταζόμενου μνημείου η διαπίστωση ότι αποτελεί, μαζί με τον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλλια της Κρήτης, το πρωιμότερο παράδειγμα της εμφάνισης των δρακόντων στην παράσταση της Βάπτισης.

#### Ο στρατιωτικός άγιος Μερκούριος

Τις επιφάνειες των τοίχων του νάρθηκα θα διακοσμούσαν ολόσωμες μορφές αγίων, αλλά σήμερα είναι ορατή μόνον η τοιχογραφία του αγίου Μερκουρίου<sup>303</sup> (Εικ. 57). Έφιππος σε λευκό άτι με καλοχτενισμένα, κοκκινωπή χείτη, ο άγιος παρελαύνει, ντυμένος με στρατιωτικό χιτώνα, αλυσιδωτό θώρακα και μανδύα που ανεμίζει, σχηματίζοντας κυματιστό απόπτυγμα<sup>304</sup>. Στο δεξιό του χέρι κρατά «σκουτάριον

*siècle* (Paris: Paul Geuthner, 1913), πίν. XXXIV, εικ. 84. Emma Korchmasjan, Irina Drampjan και Graward Akopjan, *Armenische Buchmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts aus der Matenadar-Sammlung, Jerewan* (Leningrad: Aurura Kunstverlag, 1984), εικ. 37. Jean Michel Thierry, *Armenische Kunst* (Paris : Éditions Mazenod, 1987), εικ. 389. Σχετικά με μικρογραφίες της Βάπτισης που περιέχουν παράσταση του ίδιου του διαβόλου, Panayotis L. Vocotopoulos, «L'Évangile illustré de Mytilène», στο Korac, *Studenica et l'art byzantin*, 380-381 και σημ. 25-29. Sirarpie Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century* (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 1993), τ. I, 39-40 και τ. II, πίν. 121.

303. Otto Meinardus, «The Equestrian Deliverer in Eastern Iconography», *OC 57* (1973): 142-155. Walter, *Warrior Saints*, 101-108.

304. Ο άγιος εικονίζεται έφιππος, όπως και στην παλαιότερη γνωστή παράστασή του σε εικόνα κοπτικού εργαστηρίου του 10ου αιώνα, που βρίσκεται στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, Leslie S. B. MacCoull, «Sinai Icon B.49: Egypt and Iconoclasm»,

στρογγύλλον, τέλειον»<sup>305</sup>, μεγάλη κυκλική ασπίδα με ομόκεντρες ζώνες, διάστικτη με λευκά σημεία και διάσπαρτα οκτάκινα αστέρια. Την επιβλητική μορφή του αγίου, ευθυτενή στον βηματισμό του αλόγου με το ευρύ στέρνο και τον ρωμαλέο κορμό, παραμορφώνει και πάλι η αλλοίωση του προσώπου του από τη μεταγενέστερη επιζωγράφηση. Από το αρχικό κεφάλι σώζεται το αδρό περίγραμμα των μαλλιών στα αριστερά<sup>306</sup>. Η ένταξη του αγίου Μερκουρίου στο εικονογραφικό πρόγραμμα της εξεταζόμενης εκκλησίας δεν φαίνεται συμπτωματική, διότι στην ίδια περιοχή σώζεται βυζαντινή εκκλησία αφιερωμένη στη μνήμη του<sup>307</sup>. Η αφθονία των διακοσμητικών στην εξάρτυση του αγίου είναι χαρακτηριστική της ζωγραφικής του 13ου αιώνα, ενώ η κατάστικτη ασπίδα του είναι χαρακτηριστική στη σκευή των στρατιωτικών αγίων γενικότερα και απαντά σε πλήθος μνημείων της ίδιας εποχής<sup>308</sup>. Με ευαισθησία αποδίδεται το ωραίο κεφάλι του ζώου, που ανασπκώνει ήρεμα, παρελάνοντας, τα μπροστινά του πόδια, σε αγαστή σχέση με τον αναβάτη. Σε μεταγενέστερη επιδιορθωτική παρέμβαση οφείλεται το γκριζωπό τμήμα στο κάτω μέρος του λαιμού του, δεξιά, που διαφέρει από το υπόλοιπο λευκό τρίχωμά του.

#### Διάκριση των στρωμάτων και αναχρονολόγηση

Μέχρι πρότινος, η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Παραδείσι πιστευόταν ότι αποτελούσε το πρώτο ζωγραφικό στρώμα του ναού και είχε χρονολογηθεί στα τέλη του 12ου αιώνα<sup>309</sup>. Η επιτόπια, προσεκτική παρατήρηση της διαδοχής των φάσεων τοιχογράφησης

JÖB 32.5 (1982): 406-414. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine*, 78-79, πίν. XXXI, CIV. Μανάφης, *Σινά. Οι Θησαυροί της Μονής*, 97, αριθ. 11, 143. Ο άγιος Μερκούριος εικονίζεται πεζός στην παράσταση στο Karabaş Kilise στο Soğanlı (Jerphanion, *Églises rupestres*, τ. II, 337), στο ελεφαντοστέινο τρίπτυχο του Μουσείου του Αγίου Μάρκου της Βενετίας [David Buckton, επιμ., *The Treasure of San Marco, Venice* (Milan: Olivetti, 1984), 277], στη μικρογραφία του κώδικα Parisin. gr. 580 [Patterson Ševčenko, *Illustrated Manuscripts*, 21], στις τοιχογραφίες στον Όσιο Λουκά (Diez και Demus, *Byzantine Mosaics*, εικ. 3), στη μονή της Χώρας [Paul Underwood, «Fourth Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes of the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute, 1957-58», *DOP* 13 (1959): 197, εικ. 13] και στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη στην Καστοριά (Πελεκανίδης και Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 61, εικ. 13). Για την εικονογραφία του αγίου βλ. επίσης, Grotowski, *Arms and Armour*, 80, εικ. 8. Walter, *Warrior Saints*, 102. Irmgard Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, τ. II, *Oxford Bodleian Library 1-2* (Stuttgart: Anton Hiersemann, 1977-1978), 10, εικ. 31.

305. Parani, *Reconstructing the Reality of Images*, 125-126. Grotowski, *Arms and Armour*, 214.

306. Αν και λείπει η κάτω πλευρά της τοιχογραφίας, δεν φαίνεται πιθανό να εικονιζόταν το περιστατικό της δολοφονίας του Ιουλιανού του Αποστάτη, *Αγγελική Στρατή και Βαγγέλης Μαλαδάκης*, «Το επεισόδιο της θανάτωσης του αυτοκράτορα Ιουλιανού από τον άγιο Μερκούριο: θρύλοι και εικονογραφία», *28ο ΣΒΜΑΤ* (2008): 86-87. Οι ίδιοι, «Το επεισόδιο της θανάτωσης του αυτοκράτορα Ιουλιανού από τον άγιο Μερκούριο: θρύλοι και εικονογραφία», *Βυζαντινά* 30 (2010): 231-393. Η δολοφονία του Ιουλιανού από τον άγιο απαντά στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ασκληπείο της Ρόδου (1676-1677), Ιωάννης Βολανάκης, *Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ασκληπείο Ρόδου* (Ρόδος: Ιερός Ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, 2006), 19. Για το μνημείο, Αγγελική Κατσιώτη, *Ο εικονογραφικός κύκλος της Αποκάλυψης στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ασκληπείο της Ρόδου (1676-1977)*, *Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη, Ακαδημία Αθηνών, 3 Μαρτίου 2009* (Αθήνα: Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης, Ακαδημία Αθηνών, 2011), 26-29.

307. ΑΔ 35 (1980), Χρονικά: 578 (Ιωάννης Βολανάκης). Στη Ρόδο σώζονται δύο ακόμα ναοί του Αγίου Μερκουρίου, στην Ίστριο και στα Μάσσαρι.

308. Όπως στις τοιχογραφίες των έφιππων αγίων Γεωργίου στο Παλιομονάστηρο του Βρονταμά (Δρανδάκης, *Τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, 176-177, πίν. 86β), Θεοδώρου στους Αγίους Θεοδώρους Καφίονας της Μάνης [Nikolaos Drandakis, «Les peintures murales des Saints-Théodores à Kaphiona (Magne du Péloponnèse)», *CahArch* 32 (1984): εικ. 12] και Δημητρίου στο Παλιομονάστηρο των Αγίων Σαράντα στη Λακεδαίμονα, Δρανδάκης, «Το Παλιομονάστηρο τῶν Ἁγίων Σαράντα», 124, εικ. 19.

309. Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η εκκλησία τῆς Παναγίας τοῦ Κάστρου τῆς Ρόδου», ΑΔ 23 (1968), Μελέται: 270, σημ.

του ναού απέδειξε ότι ανήκει στο στρώμα του πρώτου μισού του 13ου αιώνα, του οποίου τη μορφή αλλοίωσαν οι μεταγενέστερες δυναμικές επεμβάσεις. Οι τελευταίες, που ευθύνονται και για τη σύγχυση της στρωματογραφίας και την ασάφεια στη διάκριση της διαδοχής των φάσεων, συνίσταντο στη σκόπιμη, καθολική αφαίρεση όλων ανεξαιρέτως των κεφαλών των μορφών στις παραστάσεις του νότιου τοίχου, πλην εκείνων της Δευτέρας Παρουσίας, και στην επαναζωγράφισή τους με την προσθήκη νέου κονιάματος. Την ενότητα του συγκεκριμένου ζωγραφικού στρώματος υποδεικνύουν και λεπτομέρειες της τεχνικής της κατασκευής: η χρήση των ίδιων ακριβώς χρωματικών τόνων στις μορφές, η αδρότητα των καστανέρυθρων περιγραμμάτων και η μελιχρή, ηλιοψημένη σάρκα τους.

Η παραπάνω επέμβαση θα επιβλήθηκε από την πρόθεση να ανανεωθούν οι φθαρμένες τοιχογραφίες της εκκλησίας με τον οικονομικότερο τρόπο, από την επιθυμία να ενοποιηθεί από αισθητικής απόψεως η ζωγραφική των αποσπασματικών τοιχογραφιών<sup>310</sup> ή ακόμα να διορθωθεί πιθανή εξόρυξη των οφθαλμών των μορφών που θα ενοχλούσε το θρησκευτικό αίσθημα των εκκλησιαζόμενων. Σε κάθε περίπτωση και παρά την καταστροφική της επίπτωση στον αρχικό διάκοσμο, η προσθήκη, τον 18ο αιώνα, νέων κεφαλιών στα σώματα του 13ου αιώνα, δεν παύει να αποτελεί μέρος της ενδιαφέρουσας ιστορικής διαδρομής της εκκλησίας.

Το πρώτο ζωγραφικό στρώμα του ναού του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Παραδείσι προσφέρει σημαντικές εικαστικές μαρτυρίες για τη ροδιακή τέχνη του 13ου αιώνα, παρά το γεγονός ότι οι λιγοστές τοιχογραφίες που σώθηκαν δεν βοηθούν στην ανασύσταση και την ερμηνεία του εικονογραφικού προγράμματος και η αλλοίωσή τους καθιστά πολύ δύσκολη την αξιολόγησή τους συνολικά. Ως προς την απόδοση της ανθρώπινης μορφής, στην παράσταση της Βάπτισης επισημαίνεται η ισότιμη κλίμακα απεικόνισης του Χριστού και των αγγέλων, που δηλώνει την αντίληψη μιας σύμμετρης και ισορροπημένης σύνθεσης. Πλασμένο με θερμούς τόνους της χώρας και σε αντίθεση με τα ψυχρά χρώματα του βάθους, το σώμα του βαπτιζόμενου Κυρίου αποδίδεται με άνετα μέλη, χωρίς αρθρώσεις, σχεδόν εξαύλωμένο. Αντιθέτως, η στιβαρή μορφή του αγγέλου που προσμένει στην όχθη, τυλιγμένη στα ενδύματά της και σε επίσημη στάση, επιβάλλεται με τον όγκο της. Η παρατακτική τοποθέτηση των δύο επόμενων αγγέλων σε δεύτερο επίπεδο και στην ίδια γραμμή, παρότι συνοδεύεται από σχετική μείωση του μεγέθους τους, δεν συμβάλλει στη δημιουργία εντύπωσης βάθους. Την ίδια, δισδιάστατη σύλληψη του χώρου μαρτυρεί και το ενιαίο, γαλάζιο βάθος των νερών του Ιορδάνη, η παράκτια οργάνωση του οποίου βασίζεται σε σχήματα γεωμετρικά.

Η μέριμνα για τη λεπτομερειακή και διακοσμητική απόδοση της αμφίσεως είναι έκδηλη στην παράσταση του αγίου Μερκουρίου: οι λεπτοί, συρμάτινοι κύκλοι του φολιδωτού θώρακα, οι μικροί λίθοι που περιτρέχουν την παρυφή της ασπίδας και οι λευκές στιγμές που πληρούν την επιφάνειά της

113. Η ίδια, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 114. Η ίδια, «Η βυζαντινή τέχνη στο Αιγαίο», 146-147, 144, εικ. 20. Gallas, *Rhodos*, 297. Paravassiliou και Archontopoulos, «Nouveaux éléments», 323. Κασιώτη και Αρχοντόπουλος, «Το παρεκκλήσιο των Αρμενόπουλων», 380. Κόλλιας, «Δωδεκάνησα», 99.

310. Πρβλ. την περίπτωση της Αγίας Σοφίας Κωνσταντινούπολης με τις διαδοχικές επισκευές της κτητορικής παράστασης της αυτοκράτειρας Ζωής και των συζύγων της, Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, 106-111, 153-155. Whittemore, *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul*, 13-14, πίν. IX-XI. Ο ίδιος, «A Portrait of the Empress Zoe and of Constantine IX», *Byz 18* (1946-1948): 223-227. Mango, *Saint Sophia at Istanbul*, 27-29. Eyice, «Une nouvelle hypothèse», ό.π. (υποσημ. 250), 99-101. Oikonomides, «The Mosaic Panel of Constantine IX and Zoe», ό.π. (υποσημ. 250), 219-232.

έχουν ζωγραφισθεί με υπομονή και επιμέλεια. Στην ίδια τοιχογραφία, το λευκό άλογο επιβάλλεται με το δυναμικό και σαφές σχέδιό του και οι σταθερές γραμμές που διαγράφουν το τρίχωμα της καίτης μαρτυρούν σιγουριά έμπειρου καλλιτέχνη. Τη διακοσμητική του διάθεση επιδεικνύει ο ζωγράφος και σε άλλες επιμέρους λεπτομέρειες, όπως στις φολίδες του τέρατος της Δευτέρας Παρουσίας και στους μικρούς σταυρούς που διακοσμούν τα πλευρικά κενά του τοξωτού πλαισίου στην καλυμμένη από τη μεταγενέστερη τοιχογραφία του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου παράσταση και στις κεραιές του σταυρού στον φωτοστέφανο του Χριστού<sup>311</sup>.

Σε θερμούς τόνους γήινων χρωματισμών αποδίδονται και οι κολασμένοι της Δευτέρας Παρουσίας, τα πρόσωπα των οποίων προσφέρουν την ευκαιρία να διαπιστωθεί η τεχνική του πλασίματος των όγκων. Οι άσωτες γυναίκες που τιμωρούνται στον ποταμό της κολάσεως έχουν αδρό, καστανέρυθρο περίγραμμα στην κόμη και με το ίδιο χρώμα γραμμένα τα χαρακτηριστικά τους. Οι παρειές τους πλάθονται με τρόπο μαλακό: στον σκουρότερο καστανό προπλασμό, που δημιουργεί τη σκίαση, απλώνονται ζεστοί τόνοι της ώχρας, εναρμονιζόμενοι με το σκούρο κόκκινο, φωτεινό χρώμα των μαλλιών τους. Με τις μελανές ίριδες να πλέουν στους λευκούς βολβούς των οφθαλμών τους και το βλέμμα προσπλωμένο στο κενό, οι κολασμένες ατενίζουν ανέκφραστες τον θεατή. Η συνοπτική και αδρή σχεδίαση των μορφών της Δευτέρας Παρουσίας, που αντιτίθεται στην επιμελημένη και πιο λεπτομερή απόδοση των υπόλοιπων παραστάσεων<sup>312</sup>, ίσως εκφράζει περισσότερο την αμέλεια από την πλευρά του ζωγράφου για τα μικρότερης κλίμακας πρόσωπα μιας ευρύτερης και ψηλότερα τοποθετημένης παράστασης. Ίσως, όμως, να δηλώνει ότι στον ναό εργάστηκαν περισσότεροι του ενός ζωγράφοι ή μαθητευόμενοι.

#### *Η τεχνοτροπική σχέση με το Θάρι ως ένδειξη δράσης εργαστηρίου*

Η επιδεξιότητα του ζωγράφου αναδεικνύεται στις πτυχώσεις του ιματίου του αγγέλου της Βάπτισης (Εικ. 55), που δημιουργούν καμπύλους σχηματισμούς με οξείες απολήξεις, ανακαλώντας τις πτυχές του υφάσματος πάνω στα υψηλά και λεπτά πόδια των μορφών στη σκηνή των Εισοδίων της Παναγίας στο παρεκκλήσιο της Παναγίας της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο, του τέλους του 12ου αιώνα<sup>313</sup> (Εικ. 58). Στη διάταξη των ενδυμάτων έχει επισημανθεί ήδη η συγγένεια των τοιχογραφιών του εξεταζόμενου μνημείου με εκείνες του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι<sup>314</sup>. Η σχέση τους είναι οφθαλμοφανής στην απόδοση των αιχμηρών πτυχώσεων των χιτώνων

311. Το στερεότυπο διακοσμητικό θέμα απαντά ακόμα στο καθολικό της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Θάρι (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, πίν. 22 και 230), στον Άγιο Νικόλαο στα Κυριακοσέλλια (Gallas, Wessel και Borboudakis, *Kreta*, 247, εικ. 205), στην Τράπεζα της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (Ορλάνδος, *Η μονή του Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 21) και στον ναό του Αγίου Αντωνίου στα Κελλιά (δεύτερο μισό 13ου αιώνα) (Κώστας Γερασίμου, Κυριάκος Παπαϊωακείμ και Χριστίνα Σπανού, *Η κατά Κίτιον αγιογραφική τέχνη* (Λάρνακα: Ιερά Μητρόπολις Κιτίου, 2002), 39, εικ. 23).

312. Στο γενικό τους ύφος ομοιάζουν με μορφές από την παράσταση της Εις Άδου Καθόδου στον σπηλαιώδη ναό του Αγίου Νικολάου του Κρεμαστού κοντά στο χωριό Κεφαλόβρυσο της Αιτωλοακαρνανίας, που χρονολογείται στα μέσα του 13ου αιώνα, *ΑΔ 22* (1967), Χρονικά: 237-238, πίν. 237α (Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος). Σωτήρης Κίσινας, «Σχόλια σε ένα σιγίλλιο του Ιωάννη Αποκαύκου, μητροπολίτη Ναυπάκτου», στο *Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη* (Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1983), 174, πίν. 4.

313. Ορλάνδος, *Η μονή του Θεολόγου Πάτμου*, πίν. 6.

314. *ΑΔ 21* (1966), Χρονικά: 35, 52α-53β (Μανόλης Χατζηδάκης). Κασιώτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής», 278-279, πίν. 93-94. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 114.





Εικ. 58. Πάτμος, μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου, παρεκκλήσιο Παναγίας. Τα Εισόδια της Θεοτόκου, λεπτομέρεια.

των αγγέλων, που προσκολλώνται στο σώμα και διαγράφουν υπερυψωμένες καμπύλες, σχηματίζοντας καθαρούς και σαφείς όγκους και διαιρώντας σε τομείς τα προβαλλόμενα, χυτά μέλη<sup>315</sup>.

Στην τεχνοτροπία των τοιχογραφιών των δύο ροδιακών εκκλησιών διαφέρει ο τρόπος απόδοσης του φωτισμού. Στα ενδύματα των αγγέλων της Βάπτισης του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κουφά, το φως διαχέεται ανεπαίσθητα και μαλακά, ενώ στο Θάρι επιβάλλεται με κοφτά και έντονα φωτεινά επίπεδα, ζωγραφισμένα με πυκνές, παράλληλες γραμμές. Τη δεξιοτεχνία του επιδεικνύει ο ζωγράφος του ναού του Παραδεισίου και στην απόδοση του περίκομπου λεντίου (Εικ. 55): το παιχνιδίσμα του υφάσματος στο συνεχές δίπλωμά του, η λεπτομέρεια της παλάμης που είναι ορατή και διαγράφεται κάτω από αυτό και η ρυθμική επανάληψη των μαλακών πτυχών, αποκαλύπτουν τη μαεστρία του στον χειρισμό των ζωγραφικών μέσων και κάποια υπεροχή σε σχέση με τα κατακορύφως διατεταγμένα ιμάτια των αγγέλων από τον τρούλο του καθολικού της μονής του Αρχαγγέλου Μιχαήλ.

Στις ομοιότητες των δύο μνημείων επισημαίνεται και η πανομοιότυπη διάταξη και το σχήμα των πτερυγών των αγγέλων: η μία πλευρά τους ορίζεται με λευκό περίγραμμα και μία σειρά από ολόλευκα

315. Η μέθοδος αυτή θυμίζει έντονα τις τοιχογραφίες του σερβικού ναού του Σωτήρος στη Ζίτσα, που χρονολογούνται στην τέταρτη δεκαετία του 13ου αιώνα, Millet και Frolow, *La peinture en Yougoslavie*, τ. 1, πίν. 55. 1,2.

πούπουλα, τοποθετημένα παράλληλα στο ένα άκρο εσωτερικά<sup>316</sup>. Συγγενές είναι, επίσης, το μαλακό πλάσιμο των προσώπων με τα αδρά περιγράμματα. Οι παραπάνω ομοιότητες κατευθύνουν τη χρονολόγηση του πρώτου στρώματος του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στον Κουφά γύρω στα μέσα του 13ου αιώνα και θα μπορούσαν να υποστηρίξουν την υπόθεση της εκτέλεσής του από ζωγράφο που γνώριζε τις τοιχογραφίες της ροδιακής μονής στο Θάρι ή, ακόμα, είχε μαθητεύσει κοντά στο συγκεκριμένο συνεργείο. Η συνάφεια της τεχνοτροπίας υποδεικνύει τη χρονική τους εγγύτητα, ενώ η ποιότητα και των δύο αποτελεί σημαντική μαρτυρία για την ανάπτυξη της τέχνης στο νησί κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Παρά την αποσπασματικότητα των εικαστικών πληροφοριών, θα ήταν επιτρεπτή η διατύπωση της δελεαστικής υπόθεσης για τη δραστηριοποίηση ενός εργαστηρίου στην περιοχή, γύρω στα μέσα του 13ου αιώνα.

316. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Στο Θάρι της Ρόδου*, 114.